hyperion
JACOB OBRECHT
Missa Grecorum & motets
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 6*

Sung texts and translation ☞ *page 10*

FRANÇAIS ☞ *page 18*

DEUTSCH ☞ *Seite 22*

JACOB OBRECHT

(1457/8–1505)

1	**Salve regina** 6vv	[12'48]
	Missa Grecorum 4vv	[34'29]
5	Kyrie	[3'11]
8	Gloria	[7'58]
10	Credo	[8'04]
13	Sanctus	[5'46]
16	Benedictus	[3'51]
18	Agnus Dei	[5'37]
21	**Mater Patris** 5vv	[12'38]
24	**Cuius sacrata viscera** 4vv	[1'39]
25	**O beate Basili** 4vv	[8'45]
28	**Agnus Dei** 4vv *(anonymous, attributed to Obrecht by Rob C Wegman)*	[3'52]

THE BRABANT ENSEMBLE

soprano HELEN ASHBY[1-4,21-24]; KATE ASHBY[1-4,21-24]; ELOISE IRVING[1-4,21-24]; BETHANY PARTRIDGE[1-4]
alto EMMA ASHBY[1-4,21-24]; SARAH COATSWORTH[1-20,25-28]; CLAIRE EADINGTON, REBEKAH JONES[1-20,25-28]
tenor ALASTAIR CAREY, DAVID CONDRY, RICHARD ETESON, CHRISTOPHER O'GORMAN
bass PAUL CHARRIER, DAVID STUART

STEPHEN RICE conductor

Salve regina 6vv [12'48]

1 Salve regina misericordiae [2'11]
2 Ad te clamamus [4'18]
3 Eia ergo, advocata nostra [4'26]
4 O clemens [1'50]

Missa Grecorum 4vv [34'29]

5 Kyrie eleison [1'11]
6 Christe eleison [0'43]
7 Kyrie eleison [1'16]
8 Gloria in excelsis Deo [4'32]
9 Qui tollis peccata mundi, suscipe [3'25]
10 Credo in unum Deum [2'37]
11 Et incarnatus est [1'49]
12 Et resurrexit tertia die [3'37]
13 Sanctus [2'36]
14 Pleni sunt caeli [1'25]
15 Osanna in excelsis [1'44]
16 Benedictus qui venit [1'55]
17 Osanna in excelsis [1'56]
18 Agnus Dei I [2'02]
19 Agnus Dei II [1'10]
20 Agnus Dei III [2'25]

Mater Patris / Sancta Dei genitrix 5vv [12'38]

21 Mater Patris, Nati nata [3'35]
22 Ab aeterno generatus [3'33]
23 Virgo mater, mater Dei [5'29]

24 **Cuius sacrata viscera** 4vv [1'39]

O beate Basili / O beate pater 4vv [8'45]

25 O beate Basili / O beate pater [2'18]
26 O beate pater Basili [2'07]
27 O virum digne colendum / Invisit sanctus sanctum [4'19]

28 **Agnus Dei** 4vv *(anonymous, attributed to Obrecht by Rob C Wegman)* [3'52]

WHY is the **Missa Grecorum** so called? Disappointingly, nobody knows for certain. Thomas Noblitt, in his introduction to the *New Obrecht Edition* used for this recording, alludes to 'the efforts of a number of scholars over a period of many years' to determine its origin, but these were to no avail. It would seem most likely that the melody that forms the Mass's structural cantus firmus was of secular origin, at least if the rhythmicized form in which it appears most frequently here is representative of the tune as he knew it. Another possibility, though one that has never been substantiated, is that the 'Greek' connection arises from the practice at the Vatican of reading the Epistle and Gospel in Greek at Eastertide; since the Mass quotes the Easter sequence *Victimae paschali laudes* in addition to its cantus firmus, this idea may have some credibility—even if the connection is a tenuous one, Obrecht never having been active in Rome.

The 'Grecorum' melody is heard most obviously in the Agnus Dei, where in the central trio section the upper voice sings it complete. As Edgar Sparks notes in his book on cantus firmus works, the clarity of the tune's statement enables Obrecht's manipulations of it elsewhere in the Mass to be clearly understood, despite its obscure origins. And these manipulations are extensive, even by the standards of this composer who, alongside his older contemporary Johannes Ockeghem, is famous for the ingenuity and intricacy of his mathematical techniques. The most obvious of these is augmentation—the quintessential cantus firmus presentation, whereby the structural melody is given in much longer note values than the free voices that surround it. The opening section of the Gloria illustrates this procedure most clearly, with the tenor singing the final, G, followed by repeated Ds while the altus and bassus repeat a free melody around it. A more subtle transformation of the melody occurs in the 'Et resurrexit' section of the Credo, where it appears inverted, first in retrograde form and then forwards. Inversion and retrograde are also found in the Agnus Dei, in the first and second sections respectively. And at the beginning of the Credo ('Patrem omnipotentem'), the order of the notes is derived from their values, with the longest sung first, followed by breves, semibreves, and so on. (All of these procedures are noted by Sparks.)

The ways in which Obrecht derives musical material from his tenor are reminiscent of those employed much later by the composers of the Second Viennese School; and it is no accident that Anton Webern wrote his doctoral dissertation on the music of Obrecht's contemporary, Heinrich Isaac. But interesting as these formal procedures are, they form no more than the underpinning structure on which the composer weaves his counterpoint. The effect on the listener is generated far more by aspects such as variations in harmony and texture, and other purely musical techniques. In this Mass, Obrecht brings to bear what Rob Wegman describes as the composer's mature style, in which a new level of musical development and long-term proportion is achieved.

The Kyrie is a compact movement which begins with a texture close to homophony. The tenor sings the 'Grecorum' melody and in the first Kyrie the outer voices construct a slightly elaborated harmonization around it. In the Christe the texture reduces to a trio, with longer note values offset by a diminished mensuration signature (so the tactus moves from the semibreve to the breve level). The second Kyrie retains the diminished mensuration but returns to the shorter note values of Kyrie I, thus generating the most rhythmically active texture heard so far. It is also more contrapuntal than the first Kyrie, though the imitation is suggested via melodic shape rather than direct repetition of motifs.

As noted above, the Gloria begins with a full statement of the cantus firmus in long notes; the surrounding texture builds up from a single voice to a full sonority over the

course of three imitations of the same motif. This pattern is characteristic of the movement as a whole, with phrases such as the surging upward scale on 'Glorificamus te' permeating the texture. Obrecht uses homophony sparingly, articulating the structure at the two phrases beginning 'Qui tollis'. Most notable perhaps is the final subsection, from 'Quoniam tu solus sanctus', where triplet cross-rhythms are introduced, after which the name of Jesus is passed from voice to voice at the top of the texture. As with many Gloria settings of this period, the movement finishes in a vigorous triple time from 'Cum Sancto Spiritu', with a hemiola Amen.

The Credo begins in recitational style, narrating the text up to 'descendit de caelis' in a remarkably compact forty-nine breves. The texture is full nearly throughout this opening section; it is followed by a customarily restrained 'Et incarnatus', in which the upper voice does not venture above B flat. The 'Et resurrexit', unsurprisingly, is far more vigorous, with a recurrence of the unison and octave imitation patterns seen in the Gloria. 'Et ascendit' is painted with upward scales exploring the top register of the outer voices, before the texture subsides once more at 'et mortuos'. The section of text affirming belief in the Holy Spirit is omitted, cutting directly from 'cuius regni non erit finis' to 'Confiteor unum baptisma'. Here the 'Jesu Christe' motif from the end of the Gloria reappears, before this movement—also like the Gloria—concludes with a brief and rumbustious triple-time section. The texture, rather unusually, reduces to three voices for the last seven breves of the piece, as the final tenor note C does not harmonize with the G tonality of the polyphony.

With its four sections plus repeated Osanna, the Sanctus constitutes the longest musical span of this Mass setting. The Pleni and Benedictus sections are both trios, thus alternating textures of four and three voices; the Benedictus in fact reduces further to an upper-voice duet for over half of its length, with the bassus returning only for the last nine breves. Obrecht again makes use of differing mensurations, beginning in a duple *tempus imperfectum*, with the tenor singing the 'Grecorum' melody in augmented note values; the Pleni and subsequent sections revert to *tempus imperfectum diminutum*, implying (as in the Kyrie) a somewhat more rapid tempo. In the Agnus Dei, the texture again alternates between quartet and trio between the three sections; like the Kyrie, this movement is less imitative than the longer intervening parts of the Mass. The third Agnus once again employs triplet figuration, though this time not all the voices participate, generating complex cross-rhythms. Here the cantus firmus is found in the lowest voice (though still notated in the tenor partbook of Petrucci's print), and in inversion.

Wegman's proposed chronology of Obrecht's Mass output places *Missa Grecorum* among works composed *circa* 1490, though there is no firm dating of the work before its publication by Petrucci in 1503. The composer, born in Ghent in 1457 or 1458, remained in the North throughout his career until accepting a position at Ferrara in 1504 in succession to Josquin Des Prez. This was an unfortunate career move, since his patron Duke Ercole I died early in 1505, and the now unemployed Obrecht fell victim to the plague that summer. His career in the Low Countries had been a successful one, if also somewhat chequered in terms of his relationship with employers. He moved frequently between several posts: those that detained him more than briefly included choirmaster at the South Netherlandish town of Bergen op Zoom, just north of Antwerp (1480–84 and 1497–98), St Donatian's, Bruges (1485–90 and 1498–1500), and Our Lady, Antwerp (1492–97 and 1501–3). While changing jobs and even returning to previous ones on occasion was not out of the ordinary, Obrecht does appear to have been unusually footloose. He found time to write a very substantial quantity of music, however: thirty Mass settings are firmly ascribed to him, with

another five conjecturally attributed by modern scholars, and a similar number of other sacred works, principally motets, along with another thirty or so secular songs. The present recording aims to bring previously unrecorded works (including *Missa Grecorum*) to a modern audience, alongside one of Obrecht's finest and best-known motets, and one Mass movement that has recently received an attribution to the composer from Rob Wegman.

O beate Basili is, among those surviving complete, the most substantial of Obrecht's motets not to have been recorded before now. In form it is somewhat unusual, being cast in three sections of which the third is marginally longer than the first two put together: tripartite motets more often begin with the most substantial material and conclude in a less prolix vein. The middle section reduces from four voices to three—in this regard the piece is standard for the period, as also in employing triple time for the *prima pars* and duple thereafter. The text is complex and difficult to construe, not least because the version transmitted in the work's main source, Petrucci's *Motetti libro quarto* of 1505, omits several phrases. The motet is also polytextual: in the first section the altus and tenor parts are in canon at the upper fifth, singing a text derived from the office of St Basil, and in the third part the bassus sings the antiphon 'Invisit sanctus sanctum Basilium', likewise drawn from the saint's office. The motet begins rather peacefully, with a gradual intensification of the texture towards the end of each section, as is characteristic of the period. In the middle section the top voice intones in long notes while the altus and bassus alternate shorter phrases below; the *tertia pars* moves towards homophony in uttering the name of Mary, following which the discussion of subjugating tyrants and demons brings a more energetic rhythmic texture. The extended Amen is climactic in nature.

The fragmentary motet **Mater Patris**, like *O beate Basili*, is divided into three sections of which the third is the longest, though the form is more balanced than the latter's. The mensuration is duple (*tempus imperfectum diminutum*) in three of the four surviving voices (and, presumably, the lost contratenor II as well), though the tenor begins in a quasi-archaic *modus cum tempore* indicating a very extended (and thus inaudible) triple metre. This tenor adopts a litany-like declamation of the text, repeating the same phrase ('Sancta Dei genitrix …') a total of seven times: twice in each section (in breves then semibreves, creating an intensification), then once more at the end of the *tertia pars*, following a brief triple-time section. The free voices engage in considerable duetting, coming together (with or without the tenor) for declamatory effect. This motet indeed takes a much more direct approach to its text than many pieces by Obrecht, with a relatively sparse texture (of course, this is partly determined by the density of the reconstructed voice, but even with this voice active the texture is quite frequently a trio or duet). When all five voices join, the effect is therefore a striking one, and the motet as a whole has a penitent, imploring feel.

A similar devotional work is the six-part **Salve regina**, Obrecht's most expansive setting of this popular antiphon. The setting is alternatim, with five sections of plainchant framing four of polyphony. Obrecht's texture is a higher-pitched one than that of most of his works, with three voices out of the six apparently being intended for boys' voices (both the second and third voice down bear the inscription 'secundus puer' in the Munich manuscript used here). The work is a compositional tour-de-force in terms of its control of tessitura, form, and manipulation of plainchant. Notable moments include the opening of the second polyphonic section ('Ad te suspiramus'), which weaves a high-voice texture for thirteen breves before the three lower voices enter en bloc, and the ecstatic 'Et Jesum' with which the following segment of polyphony begins.

The motet **Cuius sacrata viscera** is just twenty-five breves long, but is a beautifully shaped miniature. The text is a segment of a longer poem, used liturgically as a hymn for the feast of the Visitation (2 July). Obrecht set this text twice, the other setting being for three voices.

Finally, the single **Agnus Dei** found anonymously in the 'Wrocław codex' has been attributed to Obrecht by Rob Wegman. It features an extremely simple ostinato in the superius voice, which sings a three-note motif (originally G-F-G) on five ascending pitches, before reversing the procedure in the second half of the movement. Meanwhile the lower voices have a somewhat imitative texture, with rhythmically interesting passagework and occasional moments of stasis. This type of pattern composition is quite characteristic of Obrecht, and the movement may well be added to the canon of this intriguing composer.

STEPHEN RICE © 2018

EDITIONS AND SOURCES

Salve regina by Stephen Rice
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 34

Missa Grecorum from the New Obrecht Edition, volume 5, ed. Thomas Noblitt
(Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1985)
Used with kind permission of the Royal Society for Music History of The Netherlands (KVNM)

Mater Patris by the members of the project 'Atelier Virtuel de Restitution Polyphonique'
of the Centre d'études supérieures de la Renaissance (CESR), Tours, France
Used with kind permission of the CESR

Cuius sacrata viscera by Stephen Rice
Segovia, Archivo Capitular de la Catedral, MS without shelfmark

O beate Basili by Stephen Rice
Motetti libro quarto (Venice: Ottaviano Petrucci, 1505). RISM 1505^2

Agnus Dei transcription by Rob C Wegman, underlay by Stephen Rice
Warsaw, Biblioteka Uniwersytecka, Oddzial Zbiorów Muzycznych, MS 2016
Used with kind permission of Professor Wegman

1 **Salve regina** misericordiae:
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.

Hail queen of mercy:
our life, our sweetness, and our hope, hail.

2 Ad te clamamus, exsules filii Evae.
Ad te suspiramus,
gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

To you we cry, the exiled sons of Eve.
To you we sigh,
groaning and weeping in this vale of tears.

3 Eia ergo, advocata nostra:
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum benedictum fructum ventris tui
nobis post hoc exsilium ostende.

Come then, our advocate:
turn those pitying eyes towards us.
And show us, after this exile, Jesus,
the blessed fruit of thy womb.

4 O clemens, o pia, o dulcis Maria.

O clement, O holy, O sweet Mary.

ANTIPHON TO THE BLESSED VIRGIN MARY FROM TRINITY UNTIL ADVENT

Missa Grecorum

5 Kyrie eleison.

Lord, have mercy.

6 Christe eleison.

Christ, have mercy.

7 Kyrie eleison.

Lord, have mercy.

8 Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex caelestis,
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Glory be to God on high
and on earth peace, good will towards men.
We praise you. We bless you.
We worship you. We glorify you.
We give thanks to you for your great glory.
Lord God, heavenly king,
Lord the only-begotten Son, Jesus Christ,
Lord God, Lamb of God, Son of the Father.
You who take away the sins of the world, have mercy on us.

9 Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

You who take away the sins of the world, receive our prayer.
You who sit at the right hand of the Father, have mercy on us.
For you only are holy. You only are the Lord.
You only are most high, Jesus Christ.
With the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.

10 Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium, et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula,
genitum non factum, consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.

I believe in one God, the Father almighty,
maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
And in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten Son of God,
born of his Father before all worlds,
begotten not made, being of one substance with the Father,
by whom all things were made.

Qui propter nos homines, et propter nostram salutem
descendit de caelis.
11 Et incarnatus est
de Spiritu Sancto ex Maria virgine, et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.
12 Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos:
cuius regni non erit finis.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

13 Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
14 Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
15 Osanna in excelsis.

16 Benedictus qui venit in nomine Domini.
17 Osanna in excelsis.

18 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
19 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
20 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

21 **Mater Patris**, Nati nata,
Specialis advocata
Peccatricis animae:

Aures tuae pietatis
Ad nos vertens a peccatis
Te laudantes exime.

Regi regum te fecisti
Thalamum, dum credidisti
Gabrieli nuncio:

In te nostra est natura
Non secundum sua iura
Dei nupta Filio.

Who for us men, and for our salvation,
came down from heaven.
And was incarnate
by the Holy Spirit of the virgin Mary, and was made man.
And was crucified also for us
under Pontius Pilate, he suffered and was buried.
And the third day he rose again according to the scriptures.
And ascended into heaven:
he sits at the right hand of the Father.
And he shall come again with glory
to judge both the quick and the dead:
whose kingdom shall have no end.
I acknowledge one baptism for the remission of sins.
And I look for the resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.

Holy, holy, holy Lord God of Sabaoth.
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.

Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

Lamb of God, you who take away the sins of the world,
have mercy on us.
Lamb of God, you who take away the sins of the world,
have mercy on us.
Lamb of God, you who take away the sins of the world,
grant us peace.

Mother to the Father, daughter to the Son,
special advocate
to the sinful soul:

Turning your merciful ears
to us, release from sin
those who praise you.

You made yourself a chamber
for the king of kings, for you trusted
in the message of Gabriel.

In you is our nature
not of its own kind
but as bride to the Son of God.

Tenor Sancta Dei genitrix,
virgo semper Maria,
audi preces nostras
humiliter coram te fusas.

*Holy begetter of God,
ever-virgin Mary,
hear our prayers
humbly poured out before you.*

22 Ab aeterno generatus
Temporalis est et natus
Ex Maria virgine:

*From eternity is made
transience, born
of Mary the virgin:*

Mundi salus fit puella,
Dum in sua Deus cella,
Homo fit pro homine.

*May the girl become salvation for the world,
for with God in her room
man was made for mankind.*

Audi prius inauditum:
Verbum Patris est vestitum
Nostrae carnis saeculo:

*Hear what was unheard before:
the word of the Father is clothed
in our flesh for a time.*

Lactat nata genitorem,
Solem fovet, stillans rorem,
Surgit fons de rivulo.

*The daughter suckles the son,
warms the sun, laying down the dew,
the spring rises from the river.*

Tenor Sancta Dei genitrix …

Holy begetter of God …

23 Virgo mater, mater Dei,
Te rogamus servi rei
A peccati carcere:

*Virgin mother, mother of God,
we guilty servants implore you
from the prison of sin:*

Educ nos potenti prece,
Nobis detur victa nece
Tecum semper vivere.

*Rescue us through mighty prayer
so that with death defeated we might be able
to live with you for ever.*

Tenor Sancta Dei genitrix …

Holy begetter of God …

Maria mater gratiae,
Mater misericordiae,
Tu nos ab hoste protege,
Et mortis hora suscipe.

*Mary mother of grace,
mother of mercy,
protect us from the enemy,
and take us up at the hour of death.*

Tenor Sancta Dei genitrix …

Holy begetter of God …

HYMN TO THE BLESSED VIRGIN MARY

24 **Cuius sacrata viscera**
Dei invisit gratia,
Ut esset virgo gravida,
Thori virilis nescia.

*Whose blessed limbs
the grace of God did visit,
so that the virgin might be pregnant,
knowing no man's bed.*

HYMN ON THE VISITATION OF THE BLESSED VIRGIN MARY

25 **O beate Basili**, confessor Domini venerande,
cuius vitae meritis illuxit columna ignis incensa de caelis,
roga pro tuis Christum famulis
ut nos suis condonet amicis.

Holy Basil, confessor of the Lord worthy of worship,
the merits of whose life a column of fire from heaven did reveal,
pray to Christ on behalf of your servants
that he might forgive us as his friends.

Tenor & alto O beate pater Basili,
pium Dominum Jesum pro impietatibus nostris deposce.

Blessed father Basil,
intercede with the good Lord Jesus on behalf of our unworthinesses.

26 O beate pater Basili,
pium Dominum Jesum pro impietatibus nostris deposce.

Blessed father Basil,
intercede with the good Lord Jesus on behalf of our unworthinesses.

27 O virum digne colendum
quem in columbae specie invisit Spiritus Sanctus
in gloria sua Christus et cum sanctis suis virgo Maria:
qui tirannos, qui demonos debellavit et domuit,
mortem distulit, cum voluit obiit, et in caelum abiit,
regnaturus in saecula saeculorum. Amen.

Man worthy to be honoured,
whom the Holy Spirit entered in the form of a dove
Christ in his glory and with his saints the virgin Mary:
who defeated and overcame tyrants and demons,
put aside death, died when he chose, and went to heaven,
to rule for ages of ages. Amen.

Bass Invisit sanctus sanctum Basilium Effrem,
quem invenit ad sanctam procedentem,
viditque per os eius loquentem linguam igneam.
Vere, inquit, magnus Basilius,
vere, columna ignis Basilius,
vere Spiritus Sanctus loquitur in Basilio.

Saint Ephrem saw Saint Basil,
whom he found when in a sacred place,
and he saw from his mouth a tongue speaking fire.
Truly, he said, Basil is great,
truly, Basil is a column of fire,
truly the Holy Spirit speaks through Basil.

ANTIPHONS ON THE FEAST OF ST BASIL

28 **Agnus Dei**, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Lamb of God, you who take away the sins of the world,
have mercy on us.

THE *Brabant Ensemble*

Described as 'perhaps England's most accomplished interpreter of Renaissance sacred music' (*International Record Review*), The Brabant Ensemble has built an international reputation for high-quality performance of sixteenth-century masterpieces, with a particular emphasis on lesser-known composers. Founded in 1998, the Ensemble has recorded for Hyperion since 2006; four of these recordings have been shortlisted for the *Gramophone* Awards. On the concert platform, the group has appeared in Belgium, Switzerland, the Netherlands, Portugal, Germany, France and Spain, as well as the United Kingdom.

STEPHEN *Rice*

Stephen Rice is a freelance musician and writer on music. Formerly a choral scholar at King's College, Cambridge, he gained a doctorate from Oxford University in 2004, with a dissertation on the five-part motets of Nicolas Gombert (*c*1495–*c*1560). He has held academic positions at several Oxford colleges and the universities of Southampton (2006–14) and Bristol (2015–17). Stephen has published on the music of Thomas Tallis, Cristóbal de Morales, Jacobus Clemens non Papa, and Josquin Des Prez, and on the theorist Matheo de Aranda. He was Director of the New Chamber Opera Studio (2000–2005) and Director of Music at the church of St Mary Magdalen, Oxford (2003–2011).

STEPHEN RICE
Photograph © Keith Barnes

ANTOINE BRUMEL (*c*1460–1512/13) Missa de beata virgine & Motets *CDA68065*
'A remarkable disc … because of the rarity of the repertoire … and the extraordinary vigour' (*International Record Review*)

JACOBUS CLEMENS NON PAPA (*c*1510/15–1555/6) Requiem & Penitential Motets *CDA67848*
'An ensemble that could be seen as stemming from the same tradition as The Tallis Scholars' (*International Record Review*)

THOMAS CRECQUILLON (*c*1505–*c*1557) Missa Mort m'a privé *CDA67596*
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE 'This recording sets an example of how things should be done' (*Goldberg*)

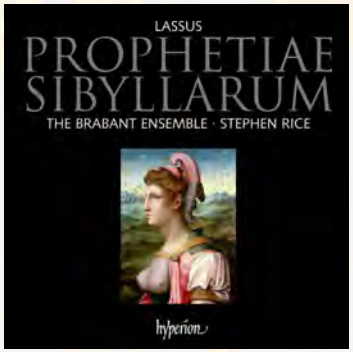
NICOLAS GOMBERT (*c*1495–*c*1560) Tribulatio et angustia: Four- & five-part motets *CDA67614*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'Impressively accomplished … such a distinguished group' (*International Record Review*)

JACQUET OF MANTUA (1483–1559) Missa Surge Petre & motets *CDA68088*
'This disc reveals a composer whose music, at its best, touches the sublime' (*BBC Music Magazine*)

PIERRE DE LA RUE (*c*1452–1518) Missa Nuncqua fue pena mayor & Missa Inviolata *CDA68150*
'A stunningly satisfying and innovative disc from The Brabant Ensemble' (*Gramophone*)

ORLANDE DE LASSUS (1530/32–1594) Prophetiae Sibyllarum & Missa Amor ecco colei *CDA67887*
'The performances throughout are wonderfully persuasive' (*The Guardian*)

PIERRE DE MANCHICOURT (*c*1510–1564) Missa Cuidez vous que Dieu nous faille *CDA67604*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'A must-have disc from The Brabant Ensemble … first-rate music' (*Gramophone*)



CRISTÓBAL DE MORALES (*c*1500–1553) Magnificat, Motets & Lamentations *CDA67694*
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE 'Music of astonishing beauty and rapt polyphonic intensity' (*The Guardian*)

PIERRE MOULU (?1484–*c*1550) Missa Alma redemptoris & Missa Missus est Gabriel *CDA67761*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'The Brabant Ensemble's vibrant sound is ideal for this music' (*International Record Review*)

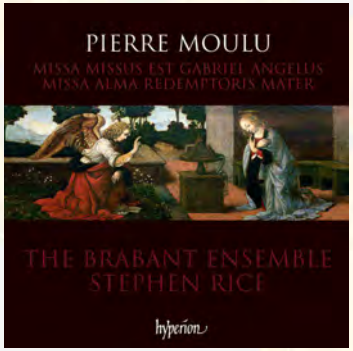
JEAN MOUTON (before 1459–1522) Missa Tu es Petrus *CDA67933*
'Strikingly well sung … Hyperion is still setting the standard in this infinitely rewarding repertory' (*International Record Review*)

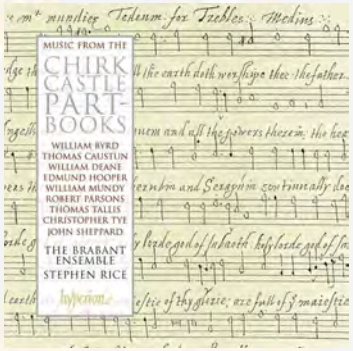
MUSIC FROM THE CHIRK CASTLE PART-BOOKS by Byrd, Mundy, Parsons, Tallis & others *CDA67695*
'Self-recommending … clear, transparent and assured … lovers of this repertory will welcome this enthusiastically' (*Gramophone*)

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525/6–1594) Missa Ad coenam Agni & motets *CDA67978*
'Sung with a full-voiced, beefy intensity that lifts the music away from mere polite polyphony' (*The Observer*)

DOMINIQUE PHINOT (*c*1510–before 1561) Missa Si bona suscepimus *CDA67696*
'Rice has outdone his achievement of the first five discs with this fascinating and rewarding offering' (*Fanfare*, USA)

CIPRIANO DE RORE (*c*1515/16–1565) Missa Doulce mémoire & Missa a note negre *CDA67913*
'The Brabant Ensemble … as usual, delivers ravishing results … another recording to treasure' (*International Record Review*)





Recorded in All Saints' Church, East Finchley, London, on 26–28 January 2017
Recording Engineer PHIL ROWLANDS
Recording Producer MARK BROWN
Booklet Editor PETER HALL
Executive Producers SIMON PERRY, NICK FLOWER
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVIII

Front illustration: *Christ with singing and music-making angels* by Hans Memling (*c*1433–1494)
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp / © Lukas—Art in Flanders / Bridgeman Images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

OBRECHT *Missa Grecorum & motets*

POURQUOI cette messe porte-t-elle le nom de **Missa Grecorum** ? Malheureusement, personne ne le sait avec certitude. Dans son introduction à la *New Obrecht Edition* utilisée pour cet enregistrement, Thomas Noblitt fait allusion aux « efforts de plusieurs chercheurs pendant une période couvrant de nombreuses années » pour déterminer son origine, mais c'étaient sans résultat. Il semblerait très probable que la mélodie qui forme le cantus firmus structurel de cette messe soit d'origine profane, au moins si la forme rythmique sous laquelle il apparaît le plus souvent ici est représentative de l'air tel qu'il le connaissait. Autre possibilité, qu'aucune preuve n'a toutefois jamais étayée, l'adjectif « grec » figurant dans le titre viendrait de la pratique consistant à lire l'Épître et l'Évangile en grec pendant le temps pascal au Vatican ; comme cette messe cite la séquence pascale *Victimae paschali laudes* en plus de son cantus firmus, cette idée pourrait avoir une certaine crédibilité—même si la relation est fragile, Obrecht n'ayant jamais exercé ses activités à Rome.

On entend très nettement la mélodie « Grecorum » dans l'Agnus Dei, chantée intégralement à la voix supérieure dans le trio central. Comme le note Edgar Sparks dans son livre sur les œuvres en cantus firmus, la clarté de l'exposition de l'air permet de comprendre clairement les manipulations qu'Obrecht lui fait subir ailleurs dans la messe, malgré ses origines obscures. Et ces manipulations sont considérables, même selon les critères de ce compositeur qui, comme son aîné de quelques années Johannes Ockeghem, est célèbre pour l'ingéniosité et la complexité de ses techniques mathématiques. La plus évidente est l'augmentation—la présentation par excellence du cantus firmus, par laquelle la mélodie structurelle est donnée en valeurs de notes beaucoup plus longues que les voix libres qui l'entourent. La section initiale du Gloria illustre très clairement ce procédé, avec le ténor qui chante le sol final, un sol suivi de plusieurs ré, pendant que l'altus et le bassus répètent une mélodie libre autour de lui. Une transformation plus subtile de la mélodie s'opère dans la section « Et resurrexit » du Credo, où elle apparaît inversée, tout d'abord en forme rétrograde, puis en avant. On trouve aussi l'inversion et la forme rétrograde dans l'Agnus Dei, dans la première et la seconde section respectivement. Et au début du Credo (« Patrem omnipotentem »), l'ordre des notes découle de leur valeur, les plus longues étant chantées en premier, suivies de brèves, de semi-brèves et ainsi de suite (tous ces procédés sont notés par Sparks).

Les manières dont Obrecht tire son matériel musical de la partie de ténor rappellent celles employées beaucoup plus tard par les compositeurs de la seconde école de Vienne ; et ce n'est pas par hasard qu'Anton Webern écrivit sa thèse de doctorat sur la musique d'un contemporain d'Obrecht, Heinrich Isaac. Mais aussi intéressants que soient ces procédés formels, ils ne forment que la structure de base sur laquelle le compositeur tisse son contrepoint. L'effet produit sur l'auditeur l'est bien davantage par des aspects comme les variations dans l'harmonie et la texture, et par d'autres techniques purement musicales. Dans cette messe, Obrecht met à profit ce que Rob Wegman décrit comme le style de la maturité du compositeur, dans lequel il parvient à un nouveau niveau de développement musical et de proportion durable.

Le Kyrie est un mouvement compact qui commence par une texture proche de l'homophonie. Le ténor chante la mélodie « Grecorum » et, dans le premier Kyrie, les voix externes construisent autour du ténor une harmonisation légèrement élaborée. Dans le Christe, la texture se réduit à un trio, avec des valeurs de notes plus longues compensées par un chiffrage de mesure diminué (ainsi le tactus passe de la semi-brève au niveau de la brève). Le deuxième Kyrie

conserve ce chiffrage diminué mais revient aux valeurs de notes plus courtes du Kyrie I, ce qui engendre la texture la plus rythmique entendue jusqu'alors. Il est en outre plus contrapuntique que le premier Kyrie, bien que l'imitation soit plutôt suggérée par la forme mélodique que par la répétition directe des motifs.

Comme mentionné plus haut, le Gloria commence par une exposition complète du cantus firmus en valeurs longues ; la texture environnante monte d'une seule voix à une pleine sonorité au cours de trois imitations du même motif. Ce schéma est caractéristique du mouvement dans son ensemble, avec des phrases comme la gamme ascendante qui monte en flèche sur « Glorificamus te » omniprésente dans la texture. Obrecht utilise l'homophonie avec modération, articulant la structure aux deux phrases qui commencent « Qui tollis ». Le moment le plus intéressant est peut-être le dernier paragraphe, à partir de « Quoniam tu solus sanctus », où sont introduites des superpositions rythmiques en triolets, puis le nom de Jésus passe d'une voix à l'autre au sommet de la texture. Comme de nombreux Gloria de l'époque, le mouvement s'achève dans un rythme ternaire vigoureux à partir de « Cum Sancto Spiritu », sur un Amen en hémiole.

Le Credo commence dans un style de récitation, une narration du texte jusqu'à « descendit de caelis » en quarante-neuf brèves remarquablement compactes. La texture est pleine presque tout au long de cette section initiale ; elle est suivie d'un « Et incarnatus » sobre, comme de coutume, où la voix supérieure ne s'aventure pas au-dessus du si bémol. Comme on pouvait s'y attendre, l'« Et resurrexit » est beaucoup plus vigoureux, avec une réapparition des modèles d'imitation à l'unisson et en octaves rencontrés dans le Gloria. « Et ascendit » est brossé avec des gammes ascendantes explorant le registre aigu des voix externes, avant que la texture s'affine à nouveau sur « et mortuos ». La section du texte affirmant la croyance en l'Esprit Saint est omise, avec une coupure qui passe directement de « cuius regni non erit finis » à « Confiteor unum baptisma ». Ici le motif du « Jesu Christe » de la fin du Gloria réapparaît, avant que ce mouvement—également comme le Gloria—s'achève sur une section courte et sonore de rythme ternaire. Chose assez inhabituelle, la texture est réduite à trois voix pour les sept dernières brèves du morceau, la dernière note do du ténor ne s'harmonisant pas avec la tonalité de sol majeur de la polyphonie.

Avec ses quatre sections plus l'Osanna répété, le Sanctus constitue le mouvement le plus long de cette messe. Le Pleni et le Benedictus sont tous deux des trios, alternant ainsi des textures à quatre et à trois voix ; en fait, le Benedictus se réduit encore à un duo de voix aiguës pendant plus de la moitié de sa durée, avec le bassus qui ne revient que pour les neuf dernières brèves. Obrecht utilise à nouveau différentes mensurations, d'abord un *tempus imperfectum* binaire, avec le ténor qui chante la mélodie « Grecorum » en valeurs augmentées ; le Pleni et les sections suivantes reviennent au *tempus imperfectum diminutum*, impliquant (comme dans le Kyrie) un tempo un peu plus rapide. Dans l'Agnus Dei, la texture oscille à nouveau entre quatuor et trio entre les trois sections ; comme le Kyrie, ce mouvement est moins imitatif que les parties intermédiaires plus longues de cette messe. Le troisième Agnus utilise une fois encore la figuration en triolets, mais cette fois toutes les voix ne participent pas, ce qui crée une polyrythmie complexe. Ici, le cantus firmus se trouve à la voix la plus grave (bien que notée à la partie de ténor dans les recueils en parties séparées de l'édition de Petrucci) et en renversement.

La chronologie que propose Wegman pour les messes d'Obrecht place la *Missa Grecorum* parmi les œuvres composées vers 1490, mais il n'y a aucune date certaine pour cette œuvre avant sa publication par Petrucci en 1503. Le compositeur, né à Gand en 1457 ou 1458, resta dans le

JACOB OBRECHT, 1496

Nord pendant toute sa carrière jusqu'à ce qu'il accepte un poste à Ferrare en 1504 pour succéder à Josquin Des Prez. Ce fut un changement de carrière malheureux, car son protecteur le duc Ercole I^{er} mourut au début de l'année 1505 et Obrecht, alors sans emploi, fut victime de la peste cet été-là. Sa carrière aux Pays-Bas avait connu beaucoup de succès, même si elle fut un peu en dents de scie en fonction de ses relations avec ses employeurs. Il déménagea souvent selon ses divers postes : ceux qui le retinrent le plus longtemps furent ceux de chef de chœur à Berg-op-Zoom, ville située dans le sud des Pays-Bas, juste au nord d'Anvers (1480–84 et 1497–98), à Saint-Donatien de Bruges (1485–90 et 1498–1500) et à Notre-Dame d'Anvers (1492–97 et 1501–03). Changer d'emploi et même revenir à l'occasion à un poste antérieur n'avait rien d'extraordinaire, mais Obrecht semble avoir été particulièrement libre de toute attache. Cependant, il trouva le temps d'écrire beaucoup de musique : trente messes lui sont formellement attribuées, plus cinq autres hypothétiquement attribuées par des chercheurs modernes, et autant d'autres œuvres de musique sacrée, principalement des motets, ainsi qu'une trentaine de chansons profanes. Le présent enregistrement vise à faire connaître des œuvres jamais enregistrées jusqu'alors (notamment la *Missa Grecorum*) à un auditoire moderne, à côté de l'un des motets les plus beaux et les plus connus d'Obrecht, et d'un mouvement de messe que Rob Wegman a récemment attribué au compositeur.

O beate Basili est, parmi ceux qui nous sont parvenus intégralement, le plus important motet d'Obrecht encore jamais enregistré. Sa forme est un peu inhabituelle, car il comporte trois sections dont la troisième est légèrement plus longue que les deux premières réunies : les motets tripartites commencent généralement par le matériel le plus substantiel pour se conclure dans une veine moins prolixe. La section centrale est réduite de quatre à trois voix—à cet égard, cette pièce est normale pour l'époque, de même que l'utilisation du rythme ternaire pour la *prima pars* et binaire par la suite. Le texte est complexe et difficile à analyser, d'autant que la version transmise dans la source principale de l'œuvre, les *Motetti libro quarto* (1505) de Petrucci, omet plusieurs phrases. Ce motet est en outre polytextuel : dans la première section, les parties d'altus et de ténor sont en canon à la quinte supérieure, chantant un texte tiré de l'office de saint Basile, et dans la troisième

partie, le bassus, chante l'antienne « Invisit sanctus sanctum Basilium », également tirée de l'office du saint. Le motet débute assez paisiblement, avec une intensification progressive de la texture vers la fin de chaque section, ce qui est caractéristique de l'époque. Dans la section centrale, la voix aiguë psalmodie en longues notes alors que l'altus et le bassus alternent des phrases plus courtes au-dessous ; la *tertia pars* s'achemine vers l'homophonie en prononçant le nom de Marie, puis tout ce qui concerne la soumission des tyrans et des démons apporte une texture rythmique plus énergique. Le très long Amen est un aboutissement véritable.

Comme *O beate Basili*, le motet fragmentaire **Mater Patris** se divise en trois sections dont la troisième est la plus longue, bien que la forme soit plus équilibrée que celle du motet précédent. La mensuration est binaire (*tempus imperfectum diminutum*) dans trois des quatre voix qui ont subsisté (et, vraisemblablement, le contre-ténor II perdu aussi), bien que le ténor commence dans un *modus cum tempore* presque archaïque correspondant à un rythme ternaire très étendu (ce qui le rend inaudible). Ce ténor adopte une déclamation du texte comparable à des litanies, répétant la même phrase (« Sancta Dei genitrix … ») sept fois au total : deux fois dans chaque section (en brèves puis en semi-brèves, ce qui crée une intensification), puis encore une fois à la fin de la *tertia pars*, après une courte section ternaire. Les voix libres s'engagent dans plusieurs différents duos, se rassemblant (avec ou sans le ténor) pour un effet déclamatoire. En fait, ce motet a une approche beaucoup plus directe de son texte que de nombreuses pièces d'Obrecht, avec une texture relativement mince (bien sûr, cela tient en partie à la densité de la voix reconstruite, mais même avec cette voix active la texture est très souvent un trio ou un duo). Lorsque les cinq voix se réunissent l'effet est donc frappant et le motet, dans son ensemble, a une atmosphère repentante et implorante.

Le **Salve regina** à six voix, également une œuvre de dévotion, est la plus importante de cette antienne populaire composée par Obrecht. La musique est alternatim, avec cinq sections de plain-chant encadrant quatre sections de polyphonie. La texture d'Obrecht est plus aiguë que celle de la plupart de ses œuvres, avec trois voix sur six apparemment destinées à des voix de jeunes garçons (la deuxième et la troisième voix vers le grave portent l'inscription « secundus puer » dans le manuscrit de Munich utilisé ici). Cette œuvre est un tour de force en matière de composition au niveau de la maîtrise de la tessiture, de la forme et de la manipulation du plain-chant. Les moments remarquables sont le début de la deuxième section polyphonique (« Ad te suspiramus »), qui tisse une texture de voix aiguë pour treize brèves avant que les trois voix plus graves entrent en bloc, et l'« Et Jesum » extatique sur lequel commence le segment de polyphonie suivant.

Le motet **Cuius sacrata viscera** ne comporte que vingt-cinq brèves, mais c'est une miniature d'une forme magnifique. Le texte est un segment d'un poème plus long, utilisé dans la liturgie comme un hymne pour la fête de la Visitation (2 juillet). Obrecht mit deux fois ce texte en musique, l'autre version étant à trois voix.

Pour finir, l'unique **Agnus Dei** trouvé anonymement dans le « codex de Wrocław » a été attribué à Obrecht par Rob Wegman. Il comporte un ostinato très simple à la voix superius, qui chante un motif de trois notes (à l'origine sol-fa-sol) sur cinq hauteurs de son ascendantes, avant d'inverser la procédure dans la seconde moitié du mouvement. Pendant ce temps, les voix inférieures ont une texture quelque peu imitative, avec des traits intéressants sur le plan rythmique et des moments occasionnels de stagnation. Ce type de composition est tout à fait caractéristique d'Obrecht et ce mouvement peut très bien être ajouté à l'œuvre de ce fascinant compositeur.

STEPHEN RICE © 2018
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

OBRECHT *Missa Grecorum & Motetten*

WESHALB trägt die **Missa Grecorum** diesen Namen? Leider kann das niemand mit Sicherheit beantworten. In seinem Vorwort zu der *New Obrecht Edition*, welche für die vorliegende Einspielung verwendet wurde, geht Thomas Noblitt auf die „Bemühungen mehrerer Forscher über viele Jahre hinweg“ ein, die der Feststellung der Ursprünge dieser Messe galten, jedoch ergebnislos blieben. Allem Anschein nach war die Melodie, aus der das Cantus-firmus-Gerüst der Messe besteht, weltlichen Ursprungs—wenn man davon ausgehen darf, dass die rhythmisierte Form, in der sie hier am häufigsten erscheint, der Melodie entspricht, wie er sie kannte. Eine weitere Möglichkeit (obwohl sie nie nachgewiesen worden ist) besteht darin, dass das „griechische“ Element von der Tradition des Vatikans herrührt, Schriftlesungen zur Osterzeit in griechischer Sprache abzuhalten. Da in der Messe zusätzlich zu dem Cantus firmus die Ostersequenz *Victimae paschali laudes* zitiert wird, mag diese Theorie Substanz haben—selbst wenn die Verbindung etwas dürftig ist, da Obrecht nie in Rom tätig war.

Die „Grecorum“-Melodie ist am deutlichsten im Agnus Dei zu hören, wo sie im Mittelteil in vollständiger Form von der Oberstimme gesungen wird. Wie Edgar Sparks in seinem Buch über Cantus-firmus-Werke anmerkt, wird die Melodie hier derart deutlich vorgetragen, dass Obrechts Anspielungen darauf an anderen Stellen in der Messe sofort verstanden werden können, obwohl sie an sich eher unbekannten Ursprungs ist. Und diese Anspielungen sind umfangreich, selbst für die Verhältnisse dieses Komponisten, der zusammen mit seinem älteren Zeitgenossen Johannes Ockeghem für die Komplexität und Raffinesse seiner mathematischen Techniken berühmt ist. Am offensichtlichsten dabei ist die Augmentation—die grundlegende Technik, einen Cantus firmus vorzustellen und dabei die strukturelle Melodie in sehr viel längeren Notenwerten erklingen zu lassen als die darum liegenden Stimmen. Es wird dies deutlich im Eröffnungsteil des Gloria illustriert, wenn der Tenor die Finalis, G, singt, gefolgt von mehreres Ds, während Altus und Bassus eine freie Melodie darum herum wiederholen. Eine subtilere Verwandlung der Melodie vollzieht sich im „Et resurrexit“-Abschnitt des Credo, wo sie umgekehrt erklingt, zunächst krebsgängig und dann vorwärts gerichtet. Umkehrung und Krebsgang finden sich auch im Agnus Dei, jeweils im ersten und zweiten Abschnitt. Und zu Beginn des Credo („Patrem omnipotentem“) sind die Töne gemäß ihrer jeweiligen Dauer angeordnet, wobei die längsten zuerst erklingen, dann die Breven, Semibreven und so weiter. (Alle diese Vorgänge sind bei Sparks vermerkt.)

Die Art und Weise, in der Obrecht aus seiner Tenorstimme musikalisches Material ableitet, erinnert an die Techniken, die erst sehr viel später von den Komponisten der Neuen Wiener Schule verwendet wurden; und es ist kein Zufall, dass Anton Webern seine Doktorarbeit den Werken von Obrechts Zeitgenossen Heinrich Isaac widmete. So interessant jedoch diese formalen Vorgänge auch sind, sie bilden dennoch lediglich das Fundament der Struktur, in die Obrecht seinen Kontrapunkt webt. Die Wirkung auf den Hörer ergibt sich eher durch rein musikalische Kunstgriffe, wie etwa diverse Varianten in Harmonie und Struktur. In dieser Messe bringt Obrecht zur Geltung, was Rob Wegman als den reifen Stil des Komponisten beschreibt, wo ein neues Niveau musikalischer Entwicklung und langfristiger Proportion erreicht ist.

Das Kyrie ist ein kompakter Satz, der mit einer Struktur beginnt, die fast homophon ist. Der Tenor singt die „Grecorum“-Melodie und im ersten Kyrie entwerfen die Außenstimmen eine leicht ausgezierte Harmonisierung darum herum. Im Christe wird die Besetzung auf ein Terzett

reduziert, wobei längere Notenwerte durch eine verminderte Rhythmusvorzeichnung ausgeglichen werden (der Tactus wechselt damit von der Semibrevis zur Brevis als Grundschlag). Das zweite Kyrie behält den verminderten Rhythmus bei, kehrt jedoch zu den kürzeren Notenwerten des Kyrie I zurück, wodurch sich rhythmisch die bisher betriebsamste Anlage ergibt. Zudem ist es auch kontrapunktischer gehalten als das erste Kyrie, obwohl sich die Imitation als melodische Figur manifestiert und nicht als direkte Wiederholung von Motiven.

Wie bereits erwähnt, beginnt das Gloria mit einem vollständigen Vortrag des Cantus firmus in langen Noten; die sie umgebende Textur entwickelt sich von einer einzelnen Stimme bis hin zum vollen Klang im Verlauf von drei Imitationen desselben Motivs. Dieses Schema dominiert den gesamten Satz, wobei Phrasen wie etwa die aufwärts schnellende Tonleiter bei „Glorificamus te“ die Struktur durchziehen. Obrecht setzt Homophonie nur sparsam ein, so etwa als gliederndes Element bei den zwei Phrasen, die bei „Qui tollis“ beginnen. Vielleicht am bemerkenswertesten ist der letzte Unterabschnitt, ab „Quoniam tu solus sanctus“, wo triolische Polyrhythmen eingeführt werden, wonach der Name Jesu im oberen Teil der Struktur von Stimme zu Stimme gereicht wird. Den Gloria-Vertonungen jener Zeit gemäß endet der Satz mit einem lebhaften Dreiertakt ab „Cum Sancto Spiritu“, worauf das Amen als Hemiole erklingt.

Das Credo beginnt als eine Art Rezitation, wobei der Text bis „descendit de caelis“ in bemerkenswert kompakter Form (nur 49 Breven) erzählt wird. Fast die ganze Zeit über erklingt hier die volle Besetzung; es schließt sich ein traditionell zurückhaltendes „Et incarnatus“ an, in dem die Oberstimme das B nicht übersteigt. Das „Et resurrexit“ ist erwartungsgemäß deutlich lebhafter gehalten und es kommen die Unisono- und Oktavimitationsmuster aus dem Gloria wieder zum Einsatz. „Et ascendit“ erklingt mit aufwärts gerichteten Tonleitern, die das obere Register der Außenstimmen erkunden, bevor die Textur bei „et mortuos“ einmal mehr hinabsinkt. Der Textabschnitt, in dem der Glaube an den Heiligen Geist bekräftigt wird, ist hier ausgelassen; stattdessen geht es nach „cuius regni non erit finis“ direkt mit „Confiteor unum baptisma“ weiter. Hier kehrt das „Jesu Christe“-Motiv vom Ende des Gloria wieder, bevor dieser Satz—ebenso wie das Gloria—mit einem kurzen und ausgelassenen Abschnitt im Dreiertakt endet. Die Besetzung wird, was recht ungewöhnlich ist, für die abschließenden sieben Breven des Stücks auf drei Stimmen reduziert, da der Schlusston des Tenors, ein C, nicht mit der G-Tonalität der Polyphonie harmoniert.

Das Sanctus macht mit seinen vier Abschnitten sowie wiederholtem Osanna die längste musikalische Spanne dieser Messvertonung aus. Der Pleni- und Benedictus-Abschnitt sind jeweils Terzette, so dass vier- und dreistimmige Besetzungen alternieren; das Benedictus wird sogar auf ein Oberstimmen-Duett reduziert, das über die Hälfte des Abschnitts einnimmt—der Bassus erklingt erst wieder in den letzten neun Breven. Auch hier verwendet Obrecht unterschiedliche Rhythmen, beginnend mit einem geraden *Tempus imperfectum*, in dem der Tenor die „Grecorum“-Melodie in augmentierten Notenwerten singt; das Pleni und die darauffolgenden Teile kehren zurück zum *Tempus imperfectum diminutum*, was (wie im Kyrie) ein schnelleres Tempo beinhaltet. Im Agnus Dei alterniert die Besetzung in den drei Abschnitten wieder zwischen Quartett und Terzett; ebenso wie das Kyrie ist auch dieser Satz weniger imitativ gesetzt als die längeren dazwischenliegenden Teile der Messe. Im abschließenden Agnus erklingen noch einmal Triolen-Figurationen, doch nehmen diesmal nicht alle Stimmen daran teil, so dass sich komplexe Polyrhythmen ergeben. Hier findet sich der Cantus firmus in der tiefsten Stimme (obwohl er in dem Druck von Petrucci im Tenor-Stimmbuch notiert ist) und erklingt umgekehrt.

In seiner vorgeschlagenen Chronologie der Messvertonungen Obrechts siedelt Wegman die *Missa Grecorum* um 1490 an, obwohl sich das Werk vor der Petrucci-Ausgabe von 1503 nicht sicher datieren lässt. Der Komponist, geboren 1457 oder 1458 in Gent, war in Nordeuropa tätig, bis er 1504 eine Stelle in Ferrara annahm und dort die Nachfolge von Josquin Des Prez antrat. Dies erwies sich als unglücklicher Karriereschritt, da sein Dienstherr Ercole I. d'Este bereits 1505 verstarb und der daraufhin stellungslose Obrecht wenig später (im Sommer desselben Jahres) der Pest erlag. Seine Laufbahn in den Niederlanden war erfolgreich gewesen, auch wenn die Beziehungen zu seinen jeweiligen Dienstherren nicht immer glücklich waren. Er wechselte häufig seine Stellung—zu denen, wo er etwas länger blieb, zählen die Kantorenstelle in der südniederländischen Stadt Bergen op Zoom, nördlich von Antwerpen (1480–84 und 1497–98), sowie an der Sint-Donaaskathedraal in Brügge (1485–90 und 1498–1500) und an der Liebfrauenkathedrale in Antwerpen (1492–97 und 1501–03). Zwar war es nicht ungewöhnlich, Posten zu wechseln und sogar frühere wieder aufzunehmen, doch scheint Obrecht besonders unruhig gewesen zu sein. Allerdings fand er dabei trotzdem die Muße, ein beträchtliches Korpus an Werken zu komponieren: 30 Messvertonungen werden ihm sicher zugeschrieben und die moderne Forschung nimmt an, dass noch fünf weitere von ihm stammen; zudem gehören ebenso viele andere geistliche Werke, vornehmlich Motetten, sowie etwa 30 weltliche Lieder zu seinem Oeuvre. Mit der vorliegenden Einspielung sollen bisher nicht aufgenommene Werke (darunter die *Missa Grecorum*) dem heutigen Publikum zugänglich gemacht werden, und zwar in Kombination mit einer der besten und berühmtesten Motetten Obrechts sowie einem Messesatz, den Rob Wegman vor Kurzem dem Komponisten zugeschrieben hat.

O beate Basili ist unter den vollständig überlieferten und bisher noch nicht eingespielten Motetten Obrechts die umfangreichste. Ihre dreiteilige Anlage ist insofern ungewöhnlich, als dass der dritte Abschnitt etwas länger ist als die ersten beiden zusammengenommen—normalerweise ist bei dreiteiligen Motetten der erste Abschnitt am längsten und der letzte weniger weitschweifig. Im Mittelteil wird die Besetzung von vier Stimmen auf drei reduziert; in dieser Hinsicht ist das Stück für seine Zeit typisch, ebenso im Einsatz eines Dreiertakts in der *Prima pars* und eines geraden Takts danach. Der Text ist komplex und schwierig zu deuten, nicht zuletzt, weil in der Version in der Hauptquelle, Petruccis *Motetti libro quarto* von 1505, mehrere Zeilen ausgelassen sind. Zudem erklingen in der Motette mehrere Texte—im ersten Abschnitt treten Altus und Tenor im Oberquintkanon und mit einem Text aus dem Offizium des Heiligen Basilius auf, und im dritten Teil singt der Bassus die Antiphon „Invisit sanctus sanctum Basilium", ebenfalls aus jenem Offizium. Die Motette beginnt recht friedlich; zum Ende der Abschnitte hin wird die Musik jeweils intensiver, was für jene Zeit charakteristisch ist. Im Mittelteil ist die Oberstimme in langen Tönen gesetzt, während Altus und Bassus sich darunter in kürzeren Phrasen abwechseln; im dritten Teil bewegt sich die Musik in Richtung Homophonie, wenn der Name Marias fällt, worauf sich das Thema des Bezwingens von Tyrannen und Dämonen anschließt und einen energischeren Rhythmus mit sich bringt. Das ausgedehnte Amen steuert einen Höhepunkt an.

Die fragmentarische Motette **Mater Patris** fällt, ebenso wie *O beate Basili*, in drei Teile, von denen der dritte der längste ist, obwohl die Form hier insgesamt ausgeglichener wirkt. In drei der vier überlieferten Stimmen (und vermutlich ebenfalls in dem verschollenen Contratenor II) ist der Takt gerade (*Tempus imperfectum diminutum*), während der Tenor jedoch in einem quasi-archaischen

Modus cum tempore beginnt, was einen sehr in die Länge gezogenen (und damit nicht hörbaren) Dreiertakt andeutet. Dieser Tenor tritt mit einer litaneiartigen Textdeklamation ins Geschehen und wiederholt dieselbe Phrase („Sancta Dei genitrix …“) insgesamt siebenmal: zweimal pro Abschnitt (zunächst in Breven, dann in Semibreven, was einen intensivierenden Effekt hat) und dann noch einmal am Ende des dritten Abschnitts nach einer kurzen Dreiertaktpassage. Die freien Stimmen erklingen häufig in Duetten und tun sich (mit oder ohne Tenor) zusammen, um einen deklamatorischen Effekt zu erzeugen. Diese Motette geht sehr viel direkter an den Text heran als viele andere Stücke Obrechts, und hat eine recht dünne Textur (das ergibt sich natürlich zum Teil durch die Dichte der rekonstruierten Stimme, doch selbst wenn diese Stimme aktiv ist, besteht die Textur aus einem Trio oder Duett). Wenn alle fünf Stimmen zusammen erklingen, ist der Effekt also besonders beeindruckend, und die Motette insgesamt wirkt reumütig und flehend.

Das sechsstimmige **Salve regina** ist ein ähnliches geistliches Werk—Obrechts längste Vertonung dieser beliebten Antiphon. Das Stück zeichnet sich durch die Alternatimspraxis auf, wobei fünf Cantus-planus-Abschnitte vier polyphone Teile umrahmen. Dieses Stück erklingt in einem höheren Register als die meisten anderen Werke Obrechts; drei der sechs Stimmen waren offenbar für Knabenstimmen gedacht (sowohl die zweite als auch die dritte Stimme von oben ist in dem hier verwendeten Münchner Manuskript mit „secundus puer“ bezeichnet). Das Werk ist eine kompositorische Glanzleistung, was die Handhabung der Gesangslage, Form und Behandlung des Cantus planus anbelangt. Zu besonders bemerkenswerten Momenten gehört der Beginn des zweiten polyphonen Abschnitts („Ad te suspiramus“), wo über 13 Breven hinweg eine Passage für hohe Stimmen gewebt wird, bevor die drei tieferen Stimmen zusammen einsetzen, sowie das ekstatische „Et Jesum“, womit das folgende Polyphonie-Segment beginnt.

Die Motette **Cuius sacrata viscera** ist nur 25 Breven lang, doch handelt es sich hierbei um eine wunderschön gestaltete Miniatur. Der Text ist ein Abschnitt aus einer längeren Dichtung, die liturgisch als Hymnus für das Fest Mariä Heimsuchung (2. Juli) verwendet wurde. Obrecht vertonte diesen Text zweimal—das andere Werk ist dreistimmig angelegt.

Das einzelne **Agnus Dei** schließlich, welches im „Codex Breslau“ als anonym verzeichnet ist, wurde Obrecht von Rob Wegman zugeschrieben. In der Superius-Stimme erklingt ein äußerst simples Ostinato, ein Dreiton-Motiv (zunächst G-F-G), welches fünfmal wiederholt und dabei jeweils höher geschraubt wird, bevor sich dieses Muster in der zweiten Hälfte des Satzes umdreht. Die tieferen Stimmen haben unterdessen eine recht imitative Textur mit rhythmisch interessanten Passagen und gelegentlichen Augenblicken des Stillstands. Derartige Kompositionsmuster sind für Obrecht charakteristisch, und der Satz sollte durchaus dem Kanon dieses faszinierenden Komponisten hinzugefügt werden.

STEPHEN RICE © 2018
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

AGYOS o OTHEOS